



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS  
LICENCIATURA EM LÍNGUA PORTUGUESA

**FELIPE SÓSTHENES FERREIRA DE ASSIS**

**EROS E O ENGENHEIRO:  
PRESENÇA DO LIRISMO EM JOÃO CABRAL DE MELO NETO**

João Pessoa - PB  
2018

**FELIPE SÓSTHENES FERREIRA DE ASSIS**

**EROS E O ENGENHEIRO:  
PRESENÇA DO LIRISMO EM JOÃO CABRAL DE MELO NETO**

Monografia de conclusão de curso apresentada ao Curso de Licenciatura Plena em Letras Português da Universidade Federal da Paraíba, como requisito para sua conclusão.

Orientador: Prof. Dr. Expedito Ferraz Júnior

João Pessoa - PB  
2018

Publicação na Fonte.  
Universidade Federal da Paraíba.  
Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes (CCHLA).

Assis, Felipe Sósthene Ferreira de.

Eros e o engenheiro: presença do lirismo em João Cabral de Melo Neto  
/ Felipe Sósthene Ferreira de Assis. - João Pessoa, 2018.

38 f.

Monografia (Graduação em Letras / língua portuguesa) – Universidade  
Federal da Paraíba - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes.

Orientador: Prof. Dr. Expedito Ferraz Júnior.

1. Poesia lírica. 2. Mulher. 3. Erotismo. 4. Estado de alma. I. Título.

BSE-CCHLA

CDU 82-1

Dedico este trabalho aos meus pais, João Ferreira de Assis e Luzia Ferreira da Costa Assis, e à minha namorada, Mariana Nicole Paulino Ramalho, que muito colaboraram para sua realização.

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus pela saúde e ânimo para superar todos os obstáculos.

A esta Instituição e seu corpo docente, em especial a pessoa do meu orientador, Prof. Dr. Expedito Ferraz Júnior, por todo apoio, correções e direcionamentos para a concretização deste trabalho.

Aos meus pais, Luzia da Costa e João Ferreira, que sujaram as unhas de terra para que ao invés de uma enxada eu empunhasse um lápis em minha mão, e, assim, pudesse chegar onde estou hoje.

A minha namorada, Mariana Nicole, por todas as cobranças em relação a minha vida acadêmica.

Aos meus professores que participaram da minha formação, desde o ensino básico.

A minha tia, Luzineide, que me presenteava com livros ao invés de brinquedos, durante a minha infância.

Aos meus familiares em geral, sobretudo minha tia, Dilmara, que me recebeu em sua casa quando cheguei a esta cidade.

Aos meus colegas de curso e companheiros de uma vida, Denilson Araújo e José Pereira Júnior, por todo carinho e hombridade.

E a todos que direta ou indiretamente fizeram parte da minha formação, meu muito obrigado.

## RESUMO

João Cabral de Melo Neto, autor que abordaremos neste trabalho, é considerado por muitos estudiosos como inclassificável, tendo em vista que suas obras apresentam características presentes em escolas literárias distintas. No entanto, é mais comum encontrarmos seu nome figurando entre os autores da terceira fase do Modernismo no Brasil, a chamada Geração de 45, embora esta aproximação se deva a critérios exclusivamente cronológicos. Ao poeta do Capibaribe são atribuídas várias alcunhas, dentre elas a de “poeta do menos” e “antilírico”, todavia procuraremos abordar a presença do lirismo em alguns de seus poemas, enfatizando alguns subtemas contidos no gênero lírico, como a mulher, o erotismo e o estado de alma individual. Todavia, a forma que buscaremos abordar o lirismo busca satisfazer, primeiramente, a visão mais geral que se tem sobre o gênero e, posteriormente, demonstrar que o lirismo encontrado no autor pernambucano difere da grande maioria, sendo algo mais direcionado à elaboração do *eu* como ser fictício, próprio da convenção do gênero lírico.

**Palavras-chave:** Poesia Lírica. Mulher. Erotismo. Estado de Alma

## **ABSTRACT**

João Cabral de Melo Neto, author who will be addressed in this work, is considered by many scholars as unclassifiable, considering that his works present widespread characteristics of diverse literary schools. However, it is more common to find his name appearing among the authors of the third phase of the Modernism in Brazil, the so-called "Generation of 45", although this approximation is exclusively due to chronological criteria. To the poet of the Capibaribe's River are attributed several nicknames, among them the "poet of the less" and "anti-lyric", however we will try to approach the presence of the lyricism in some of his poems, emphasizing some sub-themes which are in the lyrical genre, as the woman, the eroticism and the state of the individual soul. Nevertheless, the way that we will try to approach the lyricism seeks to meet, first, the most general view about the genre and, later, to demonstrate that the lyricism found in the work of the author from Pernambuco differs from the great majority of authors, being something more directed to the elaboration of the "lyrical self" as a fictitious being, typical to the convention of the lyrical genre.

**Key-words:** Lyric Poetry. Woman. Eroticism. State of Soul

## SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO .....	8
2	FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	9
3	ANÁLISE .....	11
3.1	A Bailarina .....	11
3.2	A Viagem .....	13
3.3	A mulher e a casa .....	16
3.4	Jogos frutais .....	20
4	LIRISMO COMO CONVENÇÃO .....	33
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	37
	REFERÊNCIAS.....	38



## 1 INTRODUÇÃO

Este trabalho busca analisar os aspectos líricos contidos em alguns dos poemas de João Cabral de Melo Neto<sup>1</sup>. Estes estão distribuídos por algumas de suas obras de maior destaque. “A bailarina” e “A viagem”, ambos são poemas presentes em *O Engenheiro* (1944) os demais, “A mulher e a casa” e “Jogos frutais”, são pertencentes ao livro *Quaderna* (1960).

A obra do poeta recifense é demasiado rica em variados aspectos, haja vista que os poemas selecionados foram retirados de obras que possuem distintos temas. É importante dizer que não são os únicos de cunho lírico, assim como nem todos apresentam um lirismo explícito. Procuraremos abordar, pois, alguns subtemas, dentro do gênero mencionado, que são comuns na poesia lírica como um todo: a mulher, a eroticidade e o estado de alma individual. Nesse intuito, alguns dos poemas selecionados apresentam maior ou menor incidência dos subtemas, não precisando conter os três igualmente em destaque.

João Cabral de Melo Neto nasceu no Recife, como mencionado anteriormente, no dia 9 de janeiro de 1920. Foi um dos escritores modernistas integrantes da chamada Geração de 45, terceira fase. Produziu poemas em verso e prosa. Sua primeira obra, *Pedra do sono*, foi produzida em 1942, em edição custeada pelo próprio autor. Um ano depois lança a obra *O engenheiro*. Dois anos após lançar a última obra é aprovado pelo concurso do Itamaraty, iniciando a carreira diplomática. As demais obras são: *Psicologia da composição* (1947), *O cão sem plumas* (1950), *Duas águas* (1956), reunindo todos os livros anteriores do poeta, mais os inéditos *Morte e vida Severina*, *Paisagens com figuras* e *Uma faca só lâmina*. Em 1960, sai em Lisboa, o livro *Quaderna*, seguido por *Dois parlamentos* e *Serial*, em 1961. *A educação pela pedra* é lançada em 1966, seguida por *Museu de tudo* (1971), *A escola das facas* (1979), *Poesia crítica* (1981), *O auto do frade* (1982), *Agrestes* (1985), *Crime na Calle Relator* (1987) e *Sevilha andando*, em 1990.

---

<sup>1</sup> MELO NETO, João Cabral de. **Serial e Antes**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

## 2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

O conceito de Lírica, que utilizamos neste trabalho, é, como se sabe, bem anterior ao surgimento da obra poética em estudo, pois esta noção remonta à Poética Clássica. Nesta, há um território bem demarcado que traça os limites entre as formas literárias pertencentes aos gêneros épico, dramático, e ao gênero lírico. No primeiro há um narrador que não pertence às ações descritas, sua função é simplesmente narrar os fatos; no segundo a palavra chave é *integração*, que ocorre entre ator-público-texto; já o terceiro possui um apelo emotivo, algo que remete à subjetividade de um *eu* que é a voz central do poema. De toda forma, isso não exclui a Lírica de possuir um conteúdo narrativo, pois como bem o diz Anatol Rosenfeld<sup>2</sup>, todo poema em extensão menor, na medida em que nele não se cristalizem personagens nítidos pertence à Lírica.

Devemos observar que a voz central que “salta” do poema lírico possui um caráter muito mais íntimo do que podemos detectar nos outros gêneros. Isso é perceptível a partir do momento que indicamos essa voz como sendo o *eu* do poema. São descritos momentos no texto, mas que são filtrados pela perspectiva desse *eu*; algo que é bem particular, mas que não necessariamente deve ter uma relação direta com o autor. Claro, pode o leitor identificar-se, por empatia, com o que está expresso no poema, assim como é comum identificar-se com uma narração ou dramatização. Contudo o “desnudamento” das emoções individuais pertence antes às convenções do gênero lírico.

A divisão dos gêneros em três determina que deva haver uma definição bem mais aprofundada do que se tende a admitir, no entanto, não nos cabe fazer, neste trabalho, uma explanação minuciosa das peculiaridades de cada um. Contudo, um fator determinante descrito por Rosenfeld (2006, p.22) é que a Lírica apresenta uma vivência de um “eu” com o mundo sem que ocorram intervenções distendidas no tempo, diferentemente dos demais gêneros. A diferença também se torna nítida se levarmos em consideração que as situações, angústias, desejo e todo arcabouço de sentimentos e sensações que possam ser citadas partem idealmente de dentro do *eu*, ou são *filtradas* e transfiguradas por essa subjetividade, que é o componente mais destacado no texto. Não há leitura de ações externas, nem narrações de fatos

---

<sup>2</sup> ROSENFELD, Anatol. O teatro épico. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

que determinem o desfecho da obra, mas a evidente exposição de um estado de alma individual.

É interessante abordarmos essa temática dentro da obra de um autor como João Cabral, tendo em vista que o mesmo é descrito por muitos como o “poeta do menos”, ou “engenheiro da palavra”, e essa construção, essa contensão pelas quais é amplamente conhecido, parece se contrapor à presença do lirismo em seus textos. Entretanto, segundo Salete de Almeida Cara<sup>3</sup> o texto lírico possui um conteúdo tão ousado que se desprende da uniformidade, mesmo que o tema abordado pelo poeta seja de imparcialidade aparente.

Entretanto, não é correto pensarmos que a poesia de gênero lírico seja desordenada, no geral, por se tratar de algo que vem do *eu*. Nesse sentido nos afirma Hegel<sup>4</sup> que esse gênero em algumas de suas modalidades faz “representação minuciosa”, seja para uma narrativa ou exprimindo sentimentos. Não é porque é lírico que não haja um método para fazê-lo. Desse modo, acreditamos que a poesia lírica do autor de *Morte e vida Severina* se encaixe no que concerne ao seu fazer metódico e o trabalho de artífice da palavra.

Por último, abordaremos a teoria de Francisco Achcar sobre Lírica e subjetividade, pertencente à obra “Lírica e Lugar-Comum”. Nesse caso, trataremos não apenas do que concerne à lírica como expressão direta da subjetividade do *eu* e por conseguinte, espelho do autor, como também da outra perspectiva, que enxerga essa subjetividade como mera convenção geral do gênero lírico.

---

<sup>3</sup> CARA, Salete de Almeida. A poesia lírica. 3. ed. São Paulo: Ática, 1989.

<sup>4</sup> HEGEL. **Estética – Poesia**. Coleção Filosofia e Ensaios. Lisboa: Guimarães Editores, 1980.

### 3 ANÁLISE

#### 3.1 A Bailarina

##### A BAILARINA

A bailarina feita  
de borracha e pássaro  
dança no pavimento  
anterior do sonho.

A três horas de sono,  
mais além dos sonhos,  
nas secretas câmaras  
que a morte revela.

Entre monstros feitos  
a tinta de escrever,  
a bailarina feita  
de borracha e pássaro.

Da diária e lenta  
borracha que mastigo  
do inseto ou pássaro  
que não sei caçar (CABRAL, p. 32-33).

A obra de estreia de João Cabral foi *Pedra do Sono* (1942), e como o próprio título pode sugerir, seu tema gerador é o mundo onírico. A obra posterior, *O Engenheiro* (1944), à qual pertence o primeiro poema a ser analisado, “A Bailarina”, é uma espécie de desativação desse mundo de sonhos e fantasia, na qual o engenheiro trabalha em torno de coisas palpáveis. No entanto, há partes do poema que remetem a esse mundo onírico, mas fazendo uma mescla com as coisas tangíveis. Vejamos a primeira estrofe de “A Bailarina”:

A bailarina feita  
de borracha e pássaro  
dança no pavimento  
anterior do sonho (CABRAL, 1997, p.32).

Entendemos, a partir da leitura desta estrofe, que esse desligamento do mundo onírico não foi totalmente efetivado. Porém, dentro do nosso eixo de estudo, nos convém analisar esse “sonho” como uma projeção do eu, na qual vemos “a bailarina” como objeto de admiração. Já na terceira estrofe a bailarina se encontra

Entre monstros feitos  
a tinta de escrever,  
a bailarina feita  
de borracha e pássaro (CABRAL, 1997, p.32).

O que seriam estes tais “monstros” que habitam o tinteiro e que de certo modo assombram o sonho do *eu lírico*? Ele torna a mencionar a borracha, da qual é feita a bailarina, mas desta vez associada a outra palavra que nos remete a mais um item que compõe a mesa de um escritor, a tinta, da qual são feitos os “monstros”. Esta perturbação que é causada no *eu lírico* não é tão visível até então, mas podemos notar com mais clareza na última estrofe:

Da diária e lenta  
borracha que mastigo.  
Do inseto ou pássaro  
que não sei caçar (CABRAL, 1997, p.33).

Podemos notar a angústia presente nesta estrofe. Os signos que antes compunham o corpo da bailarina são “desmembrados”, como se a “bailarina” fosse algo inatingível. Comparamos, pois essa angústia à do poeta, que é incapaz de escrever. Temendo molhar o bico da pena no tinteiro, pois lá se encontram monstros que assombram seu sonho.

O termo “borracha” pode ser visto como um objeto que serve para apagar e é algo mastigado lenta e diariamente, sugerindo um movimento repetitivo do *eu*, e que também não leva a lugar algum. Talvez como quem espere por algum acontecimento, uma elucidação das ideias, para concluir o poema. Mas também é o material de que o corpo da bailarina é formado, firme, porém flexível, preciso. Desse modo, podemos supor que há possibilidade de tratar-se de elementos eróticos, ainda que velados, obscurecidos pelo onírico. Mas se nós analisarmos o verbo **mastigar** como uma das etapas do processo de deglutição do alimento, e o elemento **borracha** como o corpo da bailarina, essa possibilidade erótica, ainda que não tão acentuada, torna-se possível.

O pássaro, ou inseto, que são os elementos “animados” que compõem o poema não podem ser alcançados, ou caçados. Dessa forma o *eu* se estagna, parado num ponto em que não se pode mais introduzir o elemento vivo ao poema, por não saber como atraí-los, inseto ou pássaro. Assim como também o elemento **pássaro** é associado ao corpo da bailarina, “A bailarina feita/de borracha e pássaro”, logo, podemos deduzir que pode se tratar do desejo de “capturar” a bailarina no

texto, e mais que isso, da angústia de quem deseja ter algo só para si, mas que se vê num ponto no qual não se sabe atrair, ou mesmo prender o objeto do desejo.

### 3.2 A Viagem

#### A VIAGEM

Quem é alguém que caminha  
toda a manhã com tristeza  
dentro de minhas roupas, perdido  
além do sonho e da rua?

Das roupas que vão crescendo  
como se levassem nos bolsos  
doces geografias, pensamentos  
além do sonho e da rua?

Alguém a cada momento  
vem morrer no longe horizonte  
de meu quarto, onde esse alguém  
é vento, barco, continente

Alguém me diz toda a noite  
coisas em voz que não ouço.  
Falemos na viagem, eu lembro.  
Alguém me fala na viagem (CABRAL, p. 33).

Acreditamos que o poema cuja análise se sucederá é o que melhor expressa o estado de alma do *eu*, quando se fala em reflexão a respeito de sua própria condição. Não há afirmação, mas um forte questionamento sobre sua própria identidade. Como podemos notar na primeira estrofe de “A viagem”:

Quem é alguém que caminha  
toda a manhã com tristeza  
dentro de minhas roupas, perdido  
além do sonho e da rua? (CABRAL, 1997 p.33)

Não há clareza naquilo que o *eu lírico* afirma a respeito de si, a não ser na afirmação de que se encontra num estado de dúvida. É nítido o apelo emotivo que há nesta estrofe, principalmente no segundo e terceiro versos, nos quais o *eu* se vê triste e perdido dentro de si mesmo. Rosenfeld (2006, p. 23) afirma que:

Sendo apenas uma expressão de um estado emocional e não a narração de um acontecimento, o poema lírico puro não chega a configurar nitidamente o personagem central (o eu lírico que se exprime) nem outros personagens [...]

Podemos entender, por essa citação que há um grau de pureza no poema lírico e que ele varia de acordo com o nível de informação que você tem sobre a “personagem central”, nesse caso, o *eu lírico*. Ora, se houvesse uma descrição mais minuciosa dos fatos e das características desse personagem, o gênero perderia essa pureza e assim não estaríamos mais falando de um poema lírico, mas algo de caráter descritivo ou mesmo narrativo. Vejamos que o último verso é construído a partir de dois elementos de planos diferentes: o sonho e a rua. Como se essa indagação a respeito de sua identidade não se resumisse ao mundo real, mas também ao onírico. O nível de abstração é mais acentuado a partir da segunda estrofe:

Das roupas que vão crescendo  
como se levassem nos bolsos  
doces geografias, pensamentos  
além do sonho e da rua? (CABRAL, 1997 p.33)

A partir do primeiro verso podemos constatar que aquele *eu* que se encontrava perdido, na primeira estrofe, está cada vez mais deslocado do seu exterior. “As roupas que vão crescendo”, num estado de continuidade, como é sugerido pelo verbo crescer no gerúndio, mas o *eu* continua o mesmo, ou menor, por assim dizer. Na segunda estrofe percebemos o quão destoante estão o usuário e suas vestimentas, estas que carregam em seus bolsos “doces geografias, pensamentos”. Notemos o uso dos elementos, um palpável e o outro não.

Segundo Rosenfeld (p.23), “quanto mais os traços líricos se salientarem tanto menos se constituirá um mundo objetivo, independente das intensas emoções da subjetividade que se exprime.” Ora, é exatamente o que podemos notar a partir da leitura do poema: a objetividade sendo aos poucos suplantada pela subjetividade do *eu lírico*. O que mais uma vez confirma a citação anterior, que se refere à questão da “pureza lírica” do poema e o obscurecimento dos detalhes a respeito do personagem e os demais elementos que venham a fazer parte do texto. Vejamos o que podemos dizer a partir da leitura da terceira estrofe:

Alguém a cada momento  
vem morrer no longe horizonte  
de meu quarto, onde esse alguém  
é vento, barco, continente (CABRAL, 1997, p. 33).

Não é por acaso que o sujeito central de cada estrofe é indeterminado. O *eu lírico* não pode identificar-se consigo, então é como se bipartisse sua identidade e atribuísse suas dúvidas à outra metade. É um princípio filosófico indagar sobre as coisas, principalmente sobre si mesmo. Então é a partir dessas questões metafísicas que o *eu* constrói o eixo gerador do texto. Notemos também que não temos fornecida uma noção temporal fixa, como no poema anterior, “A bailarina”, no qual se expressa no início da segunda estrofe “A três horas de sono”. Em “A viagem” há uma vagueza no que se refere ao tempo, acreditamos que propositadamente, para que se some à vagueza existente na personalidade do *eu*. Nos dois primeiros versos da terceira estrofe um “alguém a cada momento/vem morrer no longe horizonte”.

Assim como podemos verificar na primeira estrofe, há uma associação do *alguém* com os objetos pertencentes ao *eu*. Primeiramente as roupas, depois o quarto. O diferencial é que, na última estrofe mencionada, esse “ser não identificado” é feito a partir de elementos que levam a algum lugar, e que também é o lugar: **vento = força, barco = meio, continente = destino**. Anatol Rosenfeld (2006, p. 23) fala sobre essa questão quando afirma que “[...] o mundo, a natureza, os deuses, são apenas evocados e nomeados para, com maior força, exprimir a tristeza, a solidão ou a alegria da alma que canta.”.

Desse modo, podemos perceber que a evocação da natureza é feita para canalizar a melancolia que há na voz do *eu lírico*. Inclusive, podemos supor que esse *alguém*, que é “vento, barco e continente”, é o meio e fim para encontrar a si próprio. Na quarta e última estrofe:

Alguém me diz toda a noite  
coisas em voz que não ouço.  
Falemos na viagem, eu lembro.  
Alguém me fala na viagem ( CABRAL, 1997, p. 33).

A partir da informação que o *eu lírico* nos fornece nesta última estrofe podemos supor de que todo o relato foi sobre algo que se passou dentro de um sonho, por isso a inconsistência nas ideias. A partir do trecho “Alguém me diz toda a noite” é que nos vem a suposição do sonho. Se lermos rapidamente a primeira



impressão que nos dá é de continuidade, como se fosse algo que ocorresse repetidamente todas as noites, mas não é o caso. O *eu lírico* novamente nos traz a questão do mundo onírico e suas incongruências, quando esse alguém, que acreditamos ser o próprio *eu lírico*, fala coisas que são incompreensíveis, até mesmo inaudíveis: “coisas em voz que não ouço”. O que é lembrado com mais clareza é o que concerne à viagem, embora não saibamos do que se trata pois o poema acaba sem explicá-lo. Mesmo assim sabemos da importância dessa viagem para o objetivo do texto, tanto que ela dá nome ao poema.

### 3.3 A mulher e a casa

#### A MULHER E A CASA

Tua sedução é menos  
de mulher do que de casa:  
pois vem de como é por dentro  
ou por detrás da fachada.

Mesmo quando ela possui  
tua plácida elegância,  
esse teu reboco claro,  
riso franco de varandas,

uma casa não é nunca  
só para ser contemplada;  
melhor: somente por dentro  
é possível contemplá-la.

Seduz pelo que é dentro,  
ou será, quando se abra;  
pelo que pode ser dentro  
de suas paredes fechadas;

pelo que dentro fizeram  
com seus vazios, com o nada;  
pelos espaços de dentro,  
não pelo que dentro guarda;

pelos espaços de dentro:  
seus recintos, suas áreas,  
organizando-se dentro  
em corredores e salas,

os quais sugerindo ao homem  
estâncias aconchegadas,  
paredes bem revestidas  
ou recessos bons de cavas,

exercem sobre esse homem  
efeito igual ao que causas:  
a vontade de corrê-la  
por dentro, de visitá-la. (CABRAL, 1997, p. 224-225)

O próximo poema entra na nossa proposta de abordar o subtema do erotismo na obra de João Cabral, como uma ramificação do tema central, que é o lirismo. Em “A mulher e a casa”, temos uma visão sobre a mulher a partir dos detalhes da casa, numa simbiose tão perfeita que ora fala-se sobre uma, ora sobre outra e em muitos momentos não sabemos a qual dos dois termos o *eu lírico* se refere. Vejamos a primeira estrofe:

Tua sedução é menos  
de mulher do que de casa:  
pois vem de como é por dentro  
ou por detrás da fachada (CABRAL, 1997, p. 224).

A partir desta estrofe já começa a ser desenvolvido um paralelo entre a mulher e a casa, no qual se evidencia certo valor atrativo como um traço de aproximação entre os dois termos, pelo que oferecem por dentro, não por fora. Claro, o *eu* não tem intenção nenhuma de falar sobre casas, mas de usar esse termo como metáfora para tratar do assunto principal: a mulher. Nesta estrofe ainda não há um destaque especial para o tema erótico, pois o termo que depois relacionaremos com a eroticidade: “por dentro”, pode ser visto apenas como uma referência a possíveis sentimentos, personalidade e qualidades que caracterizariam a pessoa a qual se dirige.

Muito embora o texto fale diretamente sobre a mulher, para descrevê-la, é imprescindível que o *eu* faça uma reflexão a partir de si, ainda que indiretamente. Ora, só é possível imprimir essa marca de paixão e eroticidade no texto a partir do desejo gerado dentro do *eu lírico*. Segundo Hegel (1980, p. 223), “[...] o que interessa antes de tudo é a expressão da subjetividade como tal, das disposições da alma e dos sentimentos, e não a de um objecto exterior, por muito próximo que esteja”.

De acordo com o teórico, o texto lírico não prima pelo que é externo ao *eu*, mas pelo que ele tem a oferecer de mais subjetivo, íntimo. Logo, não é a “mulher” do poema que nos interessa, em primeira instância, mas as reações que ela causa no *eu lírico*. Sabemos que a influência exercida sobre *e/le* é bem significativa, como confirmaremos posteriormente com a leitura da última estrofe. No entanto, a partir da

primeira já podemos notar que uma das formas utilizadas para que fixemos o olhar no objeto alvo (mulher) é a utilização do comparativo com a “casa”. A força do recurso metafórico faz com que nosso tempo de percepção seja aumentado. Assim sendo, o leitor, a todo instante, é obrigado a desvelar as imagens formadas através dos espaços da casa, para que se encontre o sentido real da comparação com a mulher:

Mesmo quando ela possui  
tua plácida elegância,  
esse teu reboco claro,  
riso franco de varandas,

uma casa não é nunca  
só para ser contemplada;  
melhor: somente por dentro  
é possível contemplá-la (CABRAL, 1997, p.224-225).

Vemos em ambas as estrofes elementos que aproximam a figura da mulher a da casa, nas quais os termos se misturam uns aos outros, de modo que temos elementos característicos de um, sendo atribuídos ao outro. Assim sendo, podemos supor que sempre que se está falando sobre a casa, na verdade é sobre a mulher que se quer falar. No verso “riso franco de varandas”, por exemplo, temos elementos de origens distintas sendo utilizados para caracterizar a casa a partir da definição da mulher. Dessa forma, entendemos que se o a segunda estrofe do poema é usada para definir a casa através da mulher, na estrofe que se segue dá-se o contrário. Na qual constatamos que só por dentro é capaz de contemplar uma casa, ou mulher, por assim dizer. Por mais que se tenha uma pele clara, como claro o reboco; uma plácida elegância; o riso franco de varandas, no qual se revelam grande parte dos dentes, esses atributos não são algo a ser contemplados meramente, pelos detalhes externos, mas pelo que revelam suas “cavidades”, espaços internos, como podemos perceber a partir da leitura das estrofes que se seguem:

Seduz pelo que é dentro,  
ou será, quando se abra;  
pelo que pode ser dentro  
de suas paredes fechadas;

pelo que dentro fizeram  
com seus vazios, com o nada;  
pelos espaços de dentro,  
não pelo que dentro guarda; ( CABRAL, 1997, 225)

A quarta estrofe revela que o que há de mais atrativo reside na descoberta, no que ainda está por ser desvelado, não que o que esteja à vista não possa ser apreciado, mas apenas no estado de contemplação. O que pode haver dentro das paredes fechadas aguça o interesse do *eu*. E se levarmos em conta que o temo “casa” caminha em consonância com o termo “mulher”, através da quinta estrofe saberemos que além de o interesse maior do *eu* ser pelo “de dentro” não há interesse pelo que possa haver dentro da casa, ou dentro da mulher. Móveis, enfeites, assim como os órgãos internos não exercem função sobre o desejo, mas os espaços vazios e a história que há dentro desse vazio: “pelo que dentro fizeram”. Não se trata, pois, de uma mulher casta nem tampouco de uma casa nunca habitada, mas de espaços que já foram visitados anteriormente. Segundo Hegel (1980, p.225) “[...] o que o poeta se propõe evocar no auditor ou no leitor, é uma disposição de alma semelhante a que nele fez nascer o facto que relata e que integrou, por assim dizer, na exposição”

Dessa forma, entendemos que a intenção do *eu* é nos contagiar, convencer de que o melhor modo de apreciar a casa/mulher é através da visitação de seus interiores. Para tanto, utiliza argumentos, palavras que levam o leitor a desejar descobrir, assim como o *eu*, os mistérios que guardam esses redutos. A força da metáfora e, por conseguinte, o aumento no tempo de percepção faz com que a ideia cada vez mais se cristalize na mente de quem lê. Logo, o que era particular e comum ao *eu* universaliza-se através da disposição dos argumentos no texto. Nas última estrofes lemos:

Os quais sugerindo ao homem  
Estâncias aconchegadas,  
Paredes bem revestidas  
Ou recessos bons de cavas,  
  
exercem sobre esse homem  
efeito igual ao que causas;  
a vontade de corrê-la  
por dentro, de visitá-la (CABRAL, 1997, p. 225).

Chamamos atenção para o fato de que a partir da quarta estrofe há uma sequência de mais quatro estrofes e só há ponto na última. Isso se deve ao fato de que essas cinco estrofes são dedicadas a falar do interior e da possibilidade do “de dentro”. Esse lado de dentro que encontramos em “A mulher e a casa” é totalmente diferente do que encontramos em “A viagem”, anteriormente. Não há nada de

metafísico nem muito menos introspectivo, mas o desejo do *eu* pelo que há no interior da mulher/casa. Um interior de “estâncias aconchegadas/paredes bem revestidas”, ou seja, um ambiente no qual deseja-se permanecer. Na última linha da penúltima estrofe lemos “ou recessos bons de cavas”, e se procurarmos pela definição da palavra **cava** (variação do verbo cavar), podemos encontrar entre outras coisas: ato de cavar, perfurar, furar, abrir buraco, afundar, etc. As estrofes anteriores falavam sobre a descoberta dos interiores, até talvez encontrar o lugar mais apropriado para que o “instrumento” entre em ação e possa ser aberto o “buraco”.

Na última estrofe do poema notemos a semelhança sonora que há entre as palavras “causas” e “casas”. Se lermos rapidamente, nossa mente chega a confundir ainda que brevemente essas palavras. Acreditamos que haja essa confusão por nossa mente já estar condicionada a ler a palavra “casa”. Dessa forma compreendemos que o *eu* nos faz aumentar o tempo de percepção por um lado, mas condiciona nossa mente, por outro. Como era de se esperar há um fechamento das ideias, assim como a certeza de que não estávamos lendo apenas sobre casas, mas também (e principalmente) sobre a mulher o tempo todo. Nas duas últimas linhas temos a reafirmação dessa vontade do *eu* de visitar interior, de correr por dentro.

### 3.4 Jogos frutais

#### JOGOS FRUTAIS

De fruta é tua textura  
e assim concreta;  
textura densa que a luz  
não atravessa.

Sem transparência:  
não de água clara, porém  
de mel, intensa.

Intensa é tua textura  
porém não cega;  
sim de coisa que tem luz  
própria, interna.

E tens idêntica  
carnação de mel de cana  
e luz morena.

Luminosos cristais  
possuis internos  
iguais aos do ar que o verão  
usa em setembro.

E há em tua pele  
o sol das frutas que o verão  
traz no Nordeste.

É de fruta dó Nordeste  
tua epiderme;  
mesma carnação dourada.  
solar e alegre.

Frutas crescidas  
no Recife relavado  
de suas brisas.

Das frutas do Recife.  
de sua família.  
tens a madeira tirante.  
muito mais rica.

E o mesmo duro  
motor animal que pulsa  
igual que um pulso.

De fruta pernambucana  
tenso animal,  
frutas quase animais  
e carne carnal.

Também aquelas  
de mais certa medida,  
melhor receita.

o teu encanto está  
em tua medida,  
de fruta pernambucana,  
sempre concisa.

E teu segredo  
em que por mais justo tens  
corpo mais tenso.

Tens de uma fruta aquele  
tamanho justo;  
não de todas, de fruta  
de Pernambuco.

Mangas, mangabas  
do Recife, que sabe  
mais desenhá-las.

És um fruto medido.  
bem desenhado;  
diverso em tudo da jaca,  
do jenipapo.

Não és aquosa  
nem fruta que se derrama  
vaga e sem forma.

Estás desenhada a lápis  
de ponta fina  
tal como a cana-de-açúcar  
que é pura linha.

E emerge exata  
da múltipla confusão  
da própria palha.

És tão elegante quanto  
um pé de cana,  
despindo a perna nua  
de dentre a palha.

E tens a perna  
do mesmo metal sadio  
da cana esbelta.

o mesmo metal da cana  
tersa e brunida  
possuis, e também do oiti,  
que é pura fibra.

Porém profunda  
tanta fibra desfaz-se  
mucosa e úmida.

Da pitomba possuis.  
a qualidade  
mucosa, quando secreta,  
de tua carne.

Também do ingá,  
de musgo fresco ao dente  
e ao polegar.

Não és uma fruta fruta  
só para o dente,  
nem és uma fruta flor,  
olor somente.

Fruta completa:  
para todos os sentidos,  
para cama e mesa.

És uma fruta múltipla,  
mas simples, lógica;  
nada tens de metafísica  
ou metafórica.

Não és O Fruto  
e nem para A Semente  
te vejo muito.

Não te vejo em semente,  
futura e grávida;  
tampouco em vitamina,  
em castas drágeas.

Em ti apenas  
vejo o que se saboreia,  
não o que alimenta.

Fruta que se saboreia,  
não que alimenta:  
assim descrevo melhor  
a tua urgência.

Urgência aquela  
de fruta que nos convida  
a fundir-nos nela.

Tens a aparência fácil,  
convidativa,  
de fruta de muito açúcar  
que dá formiga.

E tens o apelo  
da sapota e do sapoti  
que dão morcego.

De fruta é a atração  
que tens, a mesma;  
que tens de fruta, atração  
reta e indefesa.

Sempre tão forte  
na carne e espádua despida  
da fruta jovem.

És fruta de carne jovem  
e de alma alacre,  
diversa do oiti-coró  
porque picante.

E, tamarindo,  
deixas em quem te conhece  
dentes mais finos.



És fruta de carne ácida,  
de carne e de alma;  
diversa da do .mamão,  
triste, estagnada.

É do nervoso  
cajá que tens o sabor  
e o nervo-exposto.

És fruta de carne acesa,  
sempre em agraz,  
como araças, guabirabas,  
maracujás.

Também mangaba  
deixas em quem te conhece  
visgo, borracha.

Não és fruta que o tempo  
ou copo de água  
lava de nossa boca  
como se nada.

Jamais pitanga,  
que lava a língua e a sede  
de todo estanca.

Ácida e verde, porém  
já anuncias  
o açúcar maduro que  
terás um dia.

E vem teu charme  
do leve sabor de podre  
na jovem carne.

Aumentas a sede como  
fruta madura  
que começa a corromper-se  
no seu açúcar.

Ácida e verde:  
contudo, a quem te conhece  
só dás mais sede.

Ao gosto limpo do caju,  
de praia e sol,  
juntas o da manga mórbida,  
sombra e langor.

Sabes a ambas  
em teus contrastes de fruta  
pernambucana.

Sem dúvida, és mesmo fruta  
 pernambucana:  
 a graviola, a mangaba  
 e certas mangas.

De tanto açúcar  
 que ainda verdes parecem  
 já estar corruptas.

És assim fruta verde  
 e nem tão verde,  
 e é assim que te vejo  
 de há muito e sempre.

E bem se entende  
 que uns te digam podre e outros  
 te digam verde (CABRAL, 1997, p. 248-254)

“Jogos Frutais” segue a mesma linha proposta no poema anterior, quando falamos em eroticidade na obra do poeta pernambucano. Difere, no entanto, na extensão, assim como na estrutura, pois é formado por 57 estrofes, sendo dividido entre quartetos e tercetos, alternadamente. Como o próprio título pode sugerir, o jogo de imagens é feito através das frutas, para assim definir a imagem da mulher. Neste caso, especificamente, o teor erótico do poema se modifica de forma crescente. De início o *eu* trata de partes mais densas e firmes do corpo, para posteriormente deixar brechas para que deduzamos que se trata do baixo corporal. Assim dá início ao poema:

De fruta é tua textura  
 e assim concreta;  
 textura densa que a luz  
 não atravessa.

Sem transparência:  
 não de água clara, porém  
 de mel, intensa (CABRAL, 1997, p. 248).

O teor erótico deste poema é bem mais claro que no poema anterior. Percebemos isto a partir da metáfora utilizada (fruta), pois sugere a comparação da mulher a algo “comestível”. Sem falar que há um jogo sensorial muito forte, entre sabores, aromas e texturas diferentes. Como dissemos, trata-se de um poema bem mais longo que os demais citados neste trabalho e, em se tratando de extensão, vai de encontro com o que disse Rosenfeld (2006, p. 22), sobre o poema lírico:

A manifestação verbal 'imediate' de uma emoção ou um sentimento é o ponto de partida da Lírica. Daí segue, quase necessariamente, a relativa brevidade do poema lírico. A isso se liga, como traço importante, a extrema intensidade expressiva que não poderia ser mantida através de uma organização literária muito ampla.

O poema em questão, embora não tenha essa brevidade descrita pelo teórico, apresenta expressividade em cada estrofe, e mesmo sendo um poema extenso, não possui caráter narrativo, mas uma gradação crescente no teor de eroticidade. Mais do que uma descrição, as estrofes que sucedem umas as outras tem por finalidade não apenas a reafirmação do que fora dito, mas uma ampliação dos sentidos, já que estamos tratando de um poema com grande expressão sensorial. Dessa forma, constatamos que o poeta consegue equilibrar no poema a intensidade expressiva do *eu*, para que não se torne maçante, ou pior, que fuja de vez da proposta da lírica. Vejamos as seguintes estrofes:

E há em tua pele  
o sol das frutas que o verão  
traz no Nordeste.

É de fruta do Nordeste  
tua epiderme;  
mesma carnação dourada,  
solar e alegre (CABRAL, 1997, p.248).

Podemos perceber, pela leitura do trecho acima, o fato mencionado anteriormente, de que algumas estrofes têm a função de enfatizar o que fora dito pela estrofe antecessora, mas não só isso. Há uma forte ampliação dos sentidos e das características atribuídas ao corpo da mulher, e posteriormente uma junção simbiótica dos aspectos frutais com os corporais, nos quais já não se trata mais de uma pele com cor semelhante ao dourado da fruta queimada pelo sol, mas pele feita de fruta: casca, fibras, polpa, ou como diria a voz do *eu* "mesma carnação dourada". Assim, podemos ampliar ainda mais os sentidos da junção fruta-mulher, pois temos esse "adicional sensorial": pele com gosto de fruta, e a maneira talvez mais prática de se saber é se caso tenha provado.

Algumas das estrofes que se seguem sugerem que o *eu* esteja se referindo a uma mulher cuja perfeição corporal recebe grande destaque, contudo podemos ainda observar que as características atribuídas ainda são de cunho geral, ou seja, não se fala de partes específicas do corpo, mas do corpo como um todo. Na 12ª estrofe temos os termos "medida certa" e "melhor receita"; na estrofe seguinte, no

segundo e quarto versos, lemos “em tua medida/sempre concisa”. São termos que embora estejam ligados ao que há de mais geral, já apresentam um afunilamento na caracterização comparativa existente entre fruta e mulher. Essa particularização se intensifica com o andamento do poema, logo, não é apenas o teor erótico que se dá de forma gradativa, mas também as especificidades das características femininas. Como podemos notar na seguinte estrofe:

Tens de uma fruta aquele  
tamanho justo;  
não de todas, de fruta  
de Pernambuco (CABRAL, 1997, p. 249).

De acordo com o que lemos na estrofe acima, podemos notar essa gradação na caracterização. Não se trata apenas de uma fruta-mulher perfeita, concisa, mas o *eu lírico* nos fornece também uma origem, o estado de Pernambuco. Que, coincidentemente ou propositalmente, se trata do mesmo estado de origem do poeta que estamos estudando. No que concerne à relação poema-poeta, Hegel (1980, p.224) afirma que:

[...] o conteúdo permanece puramente subjetivo e tem origem ou ponto de apoio no pensamento íntimo do próprio poeta. É por isso que, o lírico deve ser dotado de uma natureza essencialmente poética, ter uma rica fantasia, possuir grande sensibilidade e profundos pensamentos, enfim, ser portador de um mundo interior completo, sem a mínima relação de dependência com a prosa.

Acreditamos que haja, ao menos nos poemas em questão esse distanciamento do prosaico, mencionado por Hegel, no entanto, não podemos afirmar com todas as letras que o poema tenha uma relação direta com o autor, ainda que se fale sobre o estado de Pernambuco e que João Cabral tenha nascido lá. Não estamos, entretanto, questionando o teor lírico do poema, mas querendo dizer que não é necessário haver uma relação direta entre texto e autor para que a lírica se efetive. Essa teoria foi bastante comum, principalmente na segunda fase do Romantismo, na qual a vida do autor se misturava ao conteúdo de seus poemas. Mas acreditamos que em João Cabral isso não seja uma regra. Se assim fosse não encontraríamos, por exemplo, ritmo ou mesmo musicalidade nos poemas desse autor, uma vez que o mesmo afirmava que odiava todos os tipos de música<sup>5</sup>. Com

---

<sup>5</sup> Relato descrito por Vinicius de Moraes, no documentário Vinicius.

relação direta ao conteúdo da obra lírica temos o seguinte pensamento de Hegel (1980, p. 223-224):

Pelo que concerne à forma mediante a qual um conteúdo subjectivo passa a ser uma obra de arte lírica, diremos que também aqui o indivíduo, com as suas representações mentais e sentimentos íntimo, quem constitui o centro.

Desse modo, podemos compreender que apesar de o poema lírico ser direcionado à mulher (como é o caso do poema em questão), à infância, ou mesmo alguma experiência vislumbrada no mundo onírico, o que deve ser posto em evidência é a expressão do *eu*. Ou seja, na obra de arte lírica, embora não se fale diretamente sobre o *eu*, todas as projeções são feitas a partir do olhar desse *eu* sobre todas as coisas. Todas as coisas partem dele, assim como para ele convergem, como centro de todo poema. Quando lemos na décima nona estrofe “Não és aquosa/nem fruta que se derrama/vaga e sem forma”, podemos fazer várias suposições, entre elas que se trata de uma mulher jovem, pois possui essa firmeza concisa, própria dos primeiros anos. Contudo, nós só temos esta visão a partir da perspectiva fornecida pelo *eu*.

Como mencionamos anteriormente, o erotismo do poema, assim como a caracterização da fruta/mulher, ocorre de forma gradativa, como nos será fácil identificar a partir da leitura das seguintes estrofes:

E tens a perna  
do mesmo metal sadio  
da cana esbelta.

O mesmo metal da cana  
tersa e brunida  
possuis, e também do oiti,  
que é pura fibra.

Porém profunda  
tanta fibra desfaz-se  
mucosa e úmida.

Da pitomba possuis  
a qualidade  
mucosa, quando secreta,  
de tua carne (CABRAL, 1997, p.250).

Pelo que vimos a partir da leitura das primeiras estrofes, podemos notar essa intensificação do caráter erótico do poema. De acordo com essa perspectiva que

desenvolvemos ao longo da explanação, o eu inicialmente preocupava-se mais com uma caracterização mais generalizada, como a medida, a forma, a concisão, mas como podemos verificar na leitura da 23ª, ele fala de uma parte específica, a perna. Definindo-a partir de signos que nos sugerem rigidez, brilho e uniformidade. Esses mesmos signos são dissolvidos pelas estrofes seguintes, nas quais a fibra se desfaz em muco e umidade. Reafirmando a ideia de que a caracterização culminaria no “baixo corporal”. É possível que o eu falasse das pernas, como talos de cana, para enfim chegar até a base, na qual se encontra a umidade da cana de açúcar, assim como seu poder fértil. Essa referência ao baixo corporal é ainda mais identificada na última estrofe citada acima. A carne que possui a qualidade de “pitomba”, “mucosa, quando secreta”. Uma das definições possíveis da palavra em destaque é de algo que se encontra escondido, encoberto, mas também o ato de secretar, expelir alguma secreção, excretar. Podemos fazer referência de ambas possibilidades como o órgão sexual feminino.

As estrofes que se seguem têm, pois, a finalidade de intensificar a urgência do eu pelo corpo-fruta. O poema em questão se assemelha a “A mulher e a casa”, no sentido de que há o alumbramento do eu lírico com o que há de externo: seja o designe da casa, ou a textura da fruta, contudo notamos que o interesse maior se encontra na visitação dos “espaços internos”, assim como no ato de saborear. Como podemos notar na leitura das seguintes estrofes:

Não és uma fruta fruta  
só para o dente,  
nem és uma fruta flor,  
olor somente.

Fruta completa  
para todos os sentidos,  
para cama e mesa(CABRAL, 1997, p.251).

Assim como “uma casa não é nunca/só para ser contemplada”, uma fruta não serve para atender apenas aos apelos sensoriais externos, como tato e olfato, mais que isso, ela deve atender “todos os sentidos/cama e mesa”. É como se a visitação dos interiores, assim como a degustação da fruta fossem a consolidação das percepções e conjecturas anteriores. Quando o *eu lírico* diz “fruta completa” pode estar sugerindo que não é meramente uma fruta ornamental, mas que também não deixa de sê-lo. Se levarmos em consideração o teor erótico, compreendemos através dessa comparação que se trata de uma mulher cuja estética tem grande

representatividade, no entanto, seu valor se completa na “cama”. Isso é melhor evidenciado posteriormente, quando o *eu lírico* fala da “Urgência aquela/de fruta que nos convida/a fundir-nos nela”. Supomos que quando se fala em fusão é bem provável que ele esteja falando da cópula. Segundo Hegel (1980, p.229), “[...] o que dá a unidade lírica a uma obra lírica, não é o pretexto exterior, por muito real que seja, mas o movimento interior que há-de provocar e as concepções que há-de inspirar”.

Vejamos bem que o teórico utiliza a palavra **pretexto**, para definir o que não é próprio do *eu*, ou seja, os estímulos externos. O que podemos entender a partir desse dado é que o papel da mulher no texto é evidenciar o que há de mais íntimo no *eu lírico*, se tratando de uma ferramenta para essa finalidade. Logo, por mais que esteja latente esse desejo do *eu lírico* pela fruta-mulher, este segundo elemento ocupa senão o lugar de objeto, para o qual é projetada a expressão erótica que há no texto, a qual possui como fonte primordial o próprio *eu*. Vejamos o poema:

Não és O Fruto  
e nem para A Semente  
te vejo muito” (CABRAL, 1997, p.251).

Uma das suposições que podemos fazer sobre a estrofe em questão é de que há uma intertextualidade com o texto bíblico, que se encontra no Livro do Gênesis, no qual se fala sobre a criação do Jardim do Éden. “O Fruto” daria, pois, a ideia de proibição, mas o *eu lírico* nega que a mulher se assemelhe a isso. No segundo verso temos em destaque “A Semente”, e podemos atinar para o jogo de semelhança sonora que há entre as palavras **semente** e **serpente**. Chamamos atenção para esse fato, pois no texto bíblico citado faz-se menção à Serpente, personagem responsável por incitar a primeira mulher (Eva) a tentar o primeiro homem (Adão), para que comece o Fruto Proibido. A palavra semente também nos remete à ideia de fertilidade, fecundidade, mas o *eu* também nega essa ideia, como se sugerisse que a mulher em questão não fosse fonte de proibição, nem tampouco de fertilidade, mas algo próprio para o simples usufruto.

No decorrer do poema o *eu lírico* menciona vários tipos de frutas, dentre as quais podemos encontrar características como viscosidade e acidez. Paralelo a isso também descreve a aparência “de fruta de muito açúcar/que dá formiga”. Ora, se se trata de uma fruta com teor de acidez, como pode ser tão doce, ao ponde de atrair formigas? Uma das suposições que podemos fazer é de que esse “açúcar”, essa

doçura são termos utilizados para denotar o caráter atrativo da mulher, que por sua vez também supomos ser jovem. Isso pode ser extraído de vários pontos do poema, como “És fruta de carne jovem”, ou mesmo no trecho “Ácida e verde, porém/já anuncias/o açúcar maduro que/terás um dia”.

Posteriormente o *eu lírico* nos traz a estrofe “De tanto açúcar/que ainda verdes parecem/já estar corruptas”. Se levarmos em consideração que o signo **verde** pode nos remeter a algo que ainda não está pronto para ser colhido, sendo fruta, ou de como sendo uma mulher jovem, essa corrupção que se dá pelo excesso de açúcar pode ser algo relacionado à sexualidade despertada na juventude. Uma mulher muito jovem, mas que cuja falta de amadurecimento não impede de que se saboreie a doce viscosidade que permeia seu “baixo corporal”. Essa “corrupção” em muito se assemelha com o “envenenamento do pólen dado por Deus”, que vemos presente na “Balada do mangue”, de Vinícius de Moraes.<sup>6</sup> Nesse poema do autor de Garota de Ipanema, o *eu lírico* compara as prostitutas a flores, e essas são responsáveis por violar esse pólen, essa dádiva divina, presente em seus órgãos sexuais.

Para Hegel (1980), o tema lírico impõe algumas condições tidas como essenciais à concretização do fazer poético, dentre as quais nos chama atenção a assimilação do tema, assim:

A condição essencial da subjetividade lírica consiste, portanto, na assimilação total do tema dado. Com efeito, o verdadeiro poeta lírico vive em si mesmo, apreende as circunstâncias conformemente à sua individualidade poética [...] (p.228).

A partir disso podemos entender que o grau de pureza lírica é diretamente proporcional ao nível de internalização do tema proposto. Uma vez que, para desenvolver o desenho erótico da figura do outro, o *eu*, antes disso, deve internalizar e assimilar o tema. Por esse motivo entendemos que a leitura que fazemos do poema lírico nada mais é que uma leitura a partir de uma leitura feita pelo, seja de qualquer temática, nesse caso específico, o erotismo. Vejamos o poema:

---

<sup>6</sup> MORAES, Vinicius. **Antologia poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.



E vem em teu charme  
do leve sabor de podre  
na jovem carne.

Ao gosto limpo do caju,  
de praia e sol,  
juntas o da manga mórbida,  
sombra e langor.

Sabes a ambas  
em teus contrastes de fruta  
pernambucana. (CABRAL, 1997, p.253-254)

Uma das principais conclusões, que podemos tirar após a leitura destas últimas estrofes, é de que o *eu lírico* acentua ainda mais o teor erótico do poema. Anteriormente havia se falado em corrupção da carne, mas agora temos descrito o charme característico do “leve sabor de podre”, este presente na jovem carne, fruto da corrupção do açúcar. Podemos deduzir que esse leve sabor de podre seja característico do órgão sexual. Como se todo o açúcar presente no resto da carne se intensificasse e corrompesse o baixo corporal, a ponto de deixar um sabor característico, intenso e que, por sua vez, dá o charme necessário, algo que faltava a jovem carne. Na segunda estrofe citada temos a comparação com duas frutas de sabores muito característicos: o caju, cujo teor de acidez chega a ser quase asséptico, associado ao sol e a praia; na segunda parte temos a manga, cuja morbidez associa-se à sombra. Uma vez que a fruta fica mais tempo oculta na sombra tende a ficar mais doce, assim como o apodrecimento também é característico. Por último, vem a constatação que de ambas, caju e manga, têm o sabor – sabes a ambas – o que por sua vez é contrastante. Uma fruta cujo sabor é ácido assim como podre pode nos revelar o valor de tal fruta pernambucana, oculta das vistas do sol, por isso podre, mas com sabor ácido de caju. Esse, portanto, pode ser tido como o desenho que o *eu lírico* constrói do órgão sexual a partir das características mais marcantes das frutas: viscosidade e acidez.

#### 4 LIRISMO COMO CONVENÇÃO

Segundo Francisco Achcar (1994, p.43), “Um aspecto importante da questão que discutimos refere-se à *sinceridade* da lírica”. Esta sinceridade está, sobretudo, vinculada à relação entre poeta e *eu lírico*. Tal biografismo era comum principalmente nos estudos clássicos, contudo, essa crença reverbera até os dias de hoje. A concepção romântica de poesia se equipara a tal entendimento, uma vez que a concepção de veracidade poética correspondia diretamente ao poeta. Para Achcar (1994, p. 37):

Se não encontra formulação inequívoca entre os antigos, o conceito de lírica como poesia do eu tem, modernamente, campeões formidáveis, que, embora unânimes quanto à característica central da lírica, divergem na concepção do sujeito lírico: (uns o concebem de forma que podemos chamar de substancial; outros, de forma que diremos semiótica).

Podemos entender esses conceitos de *eu lírico* como algo que surge de dentro, uma expressão interna do próprio autor e que está relacionado à questão de sinceridade anteriormente exposta, seria esta a forma “substancial”. No caso da segunda forma, a “semiótica”, podemos interpretá-la como sendo algo que está dentro da convenção do próprio gênero e que acreditamos encaixar-se mais adequadamente dentro da poesia de João Cabral de Melo Neto. Embora ambos os conceitos culminem num ponto, a questão central da lírica, no caso o *eu lírico*, diferem consubstancialmente quanto ao processo de formação.

Nos poemas de João Cabral que pudemos analisar, encontramos as mais variadas temáticas, desde a introspecção e reflexão metafísica sobre o *eu*, presente em “A viagem”, até um erotismo acentuado, como em “A mulher e casa”, assim como em “Jogos Frutais”. No entanto, a visão da mulher não está presente na obra do poeta pernambucano nesse modelo erótico. Em “Paisagem pelo telefone”, a voz do *eu* tem muito mais um caráter afetivo que mesmo erótico, melhor, pode-se dizer que o teor de eroticidade é mais afetivo do que carnal. No qual a voz da mulher amada tem o poder de causar no *eu lírico* sensações que são descritas no total de doze quartetos. Nesse poema, especificamente, dá-se algo que Francisco Achcar chama de “poesia da relação *eu-tu*”. Entendemos por isso uma poesia cujo *eu* embora ocupe o lugar de voz central do poema está intimamente vinculado a uma segunda pessoa, o tu.

Vale salientar que estamos fazendo apenas um pequeno recorte na vastidão da poesia cabralina, mostrando esse lirismo desnudado em alguns de seus poemas. Contudo, nos convém defender a tese de que o lirismo que existe na poesia do autor recifense, que recebeu a alcunha de “poeta do menos”, é, antes de tudo, um lirismo convencionalizado. Segundo Antônio Carlos Secchin<sup>7</sup>, um dos maiores conhecedores e críticos de poesia, em especial da obra do autor de *Uma faca só lâmina*:

Antes de incorporar uma realidade extradiscursiva, o poeta examina, pesa, testa a viabilidade do salto. A partir, sobretudo, de *O engenheiro*, João Cabral passou a desvencilhar-se de tudo o que – vinculado à mitologia do sujeito – não lhe permitia dedicar-se ao aprendizado da concretude do mundo. Assim, sua poética combate o que, na tradição lírica, pertence antes aos fantasmas do sujeito do que à materialidade do objeto: o onírico, o obscuro, o confidencial – categorias associadas a uma concepção egocrática de literatura (SECCHIN, 2014. p.125-126).

Podemos interpretar, a partir da leitura de Secchin, que a essência poética de João Cabral é totalmente adversa ao que é apregoado pelo senso da teoria lírica. Contudo, como poderíamos explicar o que foi apontado nos poemas que analisamos, não teria presença do lírico? Acreditamos que a pergunta correta a ser feita não seja sobre o fato de haver ou não lirismo em João Cabral, mas sim de qual lirismo é expresso por sua poesia. Vejamos que Antonio Carlos disserta sobre a tendência seguida pelo poeta de Recife, principalmente após a composição de *O engenheiro*. No caso seria algo voltado às coisas palpáveis, livres de toda abstração que possa ser sugerida pela subjetividade do *eu*, terminantemente contrário ao que teorizam os estudos clássicos sobre o conceito de lírica. Nota-se que o nome da obra citada refere-se a um campo do conhecimento humano formado por coisas única e exclusivamente palpáveis. Como diz o próprio poeta, no poema que dá título à obra: “o engenheiro pensa o mundo justo,/mundo que nenhum véu encobre”. Vejamos a citação de *Lírica e lugar-comum*: “A ‘composição genérica’, que significa adesão a um fundo comum, social, de preceitos e motivos poéticos, corresponde a um comportamento poético inteiramente oposto ao do sujeito(...)” (p.39)

A chamada “composição genérica” está em oposição direta ao sujeito, pois corresponde a algo que é comum, pré-determinado, e não uma expressão livre do *eu*. Na cantoria de repente, por exemplo, os cantadores seguem modalidades pré-

---

<sup>7</sup> SECCHIN, Antonio Carlos. **João Cabral: uma faca só lâmina**. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p.125-126

estabelecidas, cujo “motivo”, posteriormente abreviado para **mote**, determina qual será a métrica dos versos: sextilhas, heptassílabos, decassílabos, são os mais comuns. Podemos supor que a expressão lírica que encontramos em João Cabral faça parte dessa composição genérica. Isso pode ser possível, uma vez que o poeta, no decorrer de toda sua obra, transitou entre variados estilos, desde o surrealista, que pode ser verificado em *Pedra do sono*, o parnasiano, dado pela métrica presente em grande parte da produção poética geral, a produção lírica, como foi apontada neste trabalho, são alguns exemplos. É certo que o poeta adotou uma forma de escrita diferenciada após *O engenheiro*, contudo, nada impede que haja a presença do lirismo em sua obra, como pudemos verificar no decorrer deste trabalho. No poema “A mulher e a casa”, analisado anteriormente, pudemos notar uma construção erótica feita a partir do paralelo entre mulher e casa, que por sua vez é um elemento concreto. Sendo, assim, lírico, mas sem abandonar a métrica, nem muito menos os elementos que habitam o pensamento do engenheiro. Para retomarmos a questão de *sinceridade* na lírica, Achcar (1994, p. 44) afirma que:

Como termo técnico, *fides* descreve uma relação, não entre autor e obra, mas entre esta e o público. *Fides* é uma disposição que a obra deve suscitar no receptor, quer se trate de uma peça oratória, quer de um poema.

Quando o autor nos fala sobre a sinceridade na lírica, faz-se uma menção direta às teorias clássicas sobre o assunto, as quais acreditavam existir uma relação direta entre obra e autor. No entanto, Achcar busca um termo que se assemelhe o mais proximamente de *sinceridade*, no caso seria *fides*, que significa confiança, lealdade. Embora seja um termo próximo em significado com a *sinceridade* teorizada pelos clássicos, em muito destoa no que se refere à relação que é feita a partir da obra. Neste caso, a relação primordial da *fides* é entre o poema e o leitor, por exemplo. Acreditamos que os poemas analisados neste trabalho se aproximem mais desse termo, pois está livre de qualquer biografismo, ou reflexão psicológica do próprio autor. De que outra forma se justificaria a presença do lirismo num autor tido como antilírico, ou pelo fato de haver musicalidade na poesia, quando este afirmava piamente detestar qualquer tipo de música, como mencionamos anteriormente? Ora, a poesia do autor pernambucano não busca justificações através de si mesma, mas causar uma percepção empática por parte do leitor. Para Achcar (1994, p. 44):

*Fides*, pois, se associa ao ‘efeito de verdade’ (*ueritatem*) que o discurso deve produzir, não à sua verdade relativamente à personalidade do autor; este pode ou não corresponder aos caracteres requeridos para que se estabeleça a *fides* e se assegure a *ueritas*.

Vejamos que o teórico utiliza a palavra “efeito”, para completar o sentido de “verdade”. Não se trata, pois, de uma verdade absoluta, mas de um efeito de *verdade lírica*, presente na obra de João Cabral, que está longe de atender às perspectivas determinadas pelo biografismo poético. Acreditamos que não apenas o *eu*, mas também as diversas temáticas, posicionadas dentro do quadro lírico da poesia cabralina, fazem-se inseridas dentro do **motivo poético**. Em *Lírica e lugar-comum* (1994) o autor nos revela algo sobre João Cabral:

Mas, no vasto universo que chamamos lírica, na literatura moderna como na antiga, há poemas nos quais não a primeira, mas a terceira pessoa ocupa lugar central. É o que o corre em poemas onde o eu é radicalmente ausente, seja como actante, seja como instância emocional sugerida. (...) João Cabral de Melo Neto (...) faz, na parte mais numerosa e importante de sua obra, que o objeto ocupe todo o espaço do poema. (p. 46)

Podemos referenciar esta citação, por exemplo, ao poema “A mulher e a casa”, pois temos a presença do *eu*, sublimada pelo *tu* (mencionado por Achcar como a relação do *eu-tu*, p. 45) e pelo objeto, a casa. No caso específico desse poema, a casa ocupa um lugar de destaque, possivelmente maior do que o da mulher. Como então fazemos essa inferência sobre o lirismo em João Cabral, se, como nos diz Francisco Achcar, na porção mais numerosa de sua obra o objeto ocupa todo, ou quase todo espaço do poema? Acreditamos que tenha a ver com o conceito de lírica semiótica, visto anteriormente e que difere totalmente da lírica substancial. O *eu lírico* voltado para o conceito semiótico funciona como um “enunciador fictício” (*Lírica e Lugar-Comum*, p. 48), sendo assim, ele não é só o autor, mas a pessoa central do enunciado. Assim sendo, mesmo que a presença do *eu* esteja ausente do poema, é esse mesmo *eu* que se apresenta como responsável pela elaboração do que é dito. Logo, a crítica, como um todo, não estava equivocada em dizer que João Cabral é um antilírico, mas é errôneo afirmar que não há lirismo em seus poemas. Sendo o *eu lírico* sujeito fictício de elaboração da consciência lírica do texto, está totalmente dissociado da pessoa do poeta, nessa caso específico, o autor de “Auto do Frade”.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao fazer esse recorte na leitura da poesia cabralina, nos deparamos com um lirismo estruturado a partir do trabalho árduo sobre a palavra, independente da subjetividade do poeta, mas que ainda assim causa uma reação empática no leitor. Nos poemas apresentados pudemos observar que esse lirismo presente demonstra-se através de diversificadas formas, desde a expressão direta do *eu* até o ponto em que esse *eu* não ocupa posição central do poema, mas funciona como um espectador do *tu*, ou mesmo do *objeto* focalizado; ou ainda na relação comparativa entre o *tu* e o *objeto*. Contudo, em qualquer uma dessas perspectivas, a visão que o leitor tem só é possibilitada pela forma como o *eu* (manifesto ou subentendido) reage àquilo que descreve – quer seja ele entendido como representação de um sujeito empírico ou simplesmente como a instância enunciativa do poema.

Pudemos notar que dentro do macrocampo lírico há ramificações, as quais se encaixam perfeitamente dentro dos poemas analisados neste trabalho. Nosso percurso partiu de certa introspecção filosófica, passando por gradações de sensualidade e erotismo, desde a sensualidade plástica, de teor erótico praticamente velado, em “A bailarina”, até o alcançar o auge do erotismo, no poema “Jogos frutais”, com seu teor erótico explícito e jogo de palavras de duplo sentido.

Conclui-se, pois, que a poesia de João Cabral, embora tida como antilírica, apresenta vários aspectos que demonstram o contrário. Acreditamos que o mesmo não seja um lírico convencional, que demonstra suas emoções e anseios através do poema, mas que opera simplesmente através da convenção do gênero lírico, sem, embora, abandonar o processo construtivo da poesia. O fato do conteúdo lírico estar presente na obra não o desqualifica ou diminui, quanto ao fato de ser apresentado como engenheiro da palavra, pelo contrário, o *Eros* e o *Engenheiro* constituem um contraponto que só amplia os sentidos de sua poesia, deixando-a ainda mais distante dos conceitos convencionais da crítica.

## REFERÊNCIAS

ACHCAR, Francisco. **Lírica e Lugar-Comum**: Alguns Temas de Horácio e sua Presença em Português. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética Clássica**. Trad. Jaime Bruna. 7 ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 49. ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

CARA, Salete de Almeida. **A poesia lírica**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1989.

HEGEL. **Estética – Poesia**. Coleção Filosofia e Ensaios. Lisboa: Guimarães Editores, 1980.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1995

LIMA, Luiz da Costa. **Lira e antilira**: Mário, Drummond, Cabral. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

MELO NETO, João Cabral de. **Serial e Antes**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MORAES, Vinicius. **Antologia poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

SECCHIN, Antonio Carlos. **João Cabral: uma fala só lâmina**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

VINICIUS. Direção: Miguel Faria Júnior. Brasil: Globo Filmes, 1001 Filmes, 2005. 124 min.